Formación instrumental y metodología didáctica en el Conservatorio: un estudio de caso múltiple en el aula de Clarinete

Francisco J. Garres Pérez
Conservatorio Profesional de Música Francisco Casanovas de Torrevieja - España

María del Mar Bernabé Villodre
Universidad de Valencia - España

Resumen: Las Enseñanzas Artísticas sufrieron importantes cambios respecto a los iniciales Planes de Estudios de 1942 y de 1966 en España, cambios que pretendieron mejorar la formación musical del intérprete al formar músicos con más conocimientos teóricos e históricos. Este artículo recoge un estudio de caso múltiple desarrollado en un Conservatorio Profesional de Música, con alumnado del último ciclo de Enseñanzas Profesionales que debe superar una Prueba de Acceso a Grado Superior. Ante esto, fueron preparados atendiendo a los tres exámenes que la componen: repentización, Análisis e interpretación instrumental con el Clarinete (tres obras, una con Piano, otra de memoria y otra para Clarinete solo). Se desarrollaron distintas propuestas para trabajar cada bloque, reconduciendo la típica estructuración de la clase hacia las necesidades del instrumentista E intentando dotar de sistematicidad al proceso de enseñanza/aprendizaje. Los resultados finales mostraron la positiva recepción de las propuestas metodológicas, produciéndose mejoras en las pruebas de acceso.

Palabras clave: Clarinete. Conservatorio de Música. Enseñanzas Profesionales. Metodología didáctica. Prueba de Acceso.

Musical instrument training and didactic methodology at the conservatory: a multiple case study on the clarinet lesson

Abstract: *Art education has endured important changes with respect to Spain's initial "Study Plans" of 1942 and 1966, changes that sought to improve the development of music performers by providing more theoretical and historical knowledge. This article is based on a multiple case study developed at a Professional Conservatory of Music involving students from the final cycle of the Professional Education program who must pass a Higher Education Entrance Exam. Beforehand, the students had been prepared by addressing the three sections comprising the exam: sight-reading, analysis, and instrumental performance on the clarinet (playing three works: one with piano accompaniment, one by memory, and one for clarinet solo). Specific proposals were designed to work on each section, restructuring the typical clarinet lesson towards the needs of the performer while attempting to provide a system to the teaching/learning process. The final results reflected the positive reception of the methodological proposals, achieving better results on the entrance exams.*

Keywords: *Clarinet. Music conservatory. Professional teaching. Didactic methodology. Entrance exam.*

GARRES PÉREZ, Francisco Joaquín; BERNABÉ VILLODRE, María del Mar. Formación instrumental y metodología didáctica en el Conservatorio: un estudio de caso múltiple en el aula de Clarinete. *Opus*, v. 27 n. 3, p. 1-19, set/dez. 2021. http://dx.doi.org/10.20504/opus2021c2713

Recebido em 16/3/2021, aprovado em 17/9/2021

Los distintos planes de estudios de Enseñanzas Artísticas de Música desde 1942 (*Decreto de 15 de junio de 1942*) hasta la actualidad (*Real Decreto 1577/2006*), determinaron unos currículos muy diferentes para cada Grado de Música. Se evolucionó de estudios muy centrados en la interpretación instrumental a una mayor carga lectiva en asignaturas teóricas orientadas a formar músicos y no solo intérpretes. Este cambio acontecido para mejorar el perfil del instrumentista, con la intencionalidad de mejorar su calidad interpretativa, provocó también un "boom" de nuevos manuales de estudio y muchos cuestionamientos por parte del profesorado. Pero estos cambios en los planes de estudios no fueron tan llamativos en cuanto a la normativa para el acceso.

La Ley de Ordenación General del Sistema Educativo (conocida en España como *LOGSE*) estipuló que las pruebas de acceso a Grado Superior de las especialidades instrumentales se compondrían de: unos treinta minutos de interpretación instrumental, un análisis musical de un fragmento propuesto y una lectura a primera vista propuesta por el tribunal. Si anteriormente no se exigía la memorización de las obras, ni la presencia del pianista acompañante, estos empezaron a ser considerados requisitos indispensables. Además, la lectura a primera vista de un fragmento de un determinado número de compases empezó a convertirse en un problema para los intérpretes, que no estaban habituados a este trabajo porque no era obligatorio en la anterior etapa educativa. Tras la promulgación de la Ley Orgánica de Educación (conocida como *LOE*), no se cambió dicha estructura, pero se sumaría la suma de la nota del expediente de Enseñanzas Profesionales.

La propuesta metodológica planteada está destinada a resolver las posibles problemáticas del alumnado de esta etapa, tomando como punto de partida esa observación previa, las indicaciones del profesorado de Superior durante la Prueba de Acceso y las consideraciones acerca de las necesidades del alumnado, del profesorado de Superior y del profesorado de Profesional.

METODOLOGÍA

Objetivos

Esta investigación tiene como objetivo facilitar al alumnado que estudia el último ciclo de Enseñanzas Profesionales de Música, y cursará la Prueba de Acceso a Grado Superior, la preparación específica que le ayude a superar ambas etapas correctamente. A nivel específico, se persiguió: plantear una metodología para el estudio de la repentización en el aula, estructurar el trabajo de la memoria musical desde el aula y fuera del aula, incidiendo en el trabajo de la concentración y la relajación, y organizar las pautas específicas para el análisis del repertorio.

Población y muestra

El Conservatorio Profesional de Música "Francisco Casanovas" de Torrevieja (Alicante) cuenta con 320 estudiantes, de los cuales 41 son estudiantes de Clarinete, pero solo ocho cursan último ciclo de Enseñanzas Profesionales. Entonces, la muestra seleccionada se compuso de n=8. Sus edades oscilaban entre los 15-18 años.

Instrumentos

Los instrumentos utilizados para recoger los datos de la muestra estudiada, antes y después, fueron elaborados *ad hoc* y validados por profesionales de instituciones superiores de Música. Cada una de las cuestiones planteadas en dichos instrumentos estaba centrada en conocer la situación del alumnado ante la interpretación analítica, ante la actuación en público, ante la sistematización del trabajo en clase-casa y ante los procesos de memorización y repentización. Fueron pasados antes y después de la intervención:

1. ¿Realizas algún ejercicio de respiración con el Clarinete o sin el Clarinete?
2. ¿Calientas con ejercicios de intervalos, arpegios o escalas cromáticas?
3. Al interpretar una obra en una audición, ¿qué es lo que más te preocupa?
4. ¿Cómo trabajas las obras en casa? ¿Las analizas y estudias el estilo musical?
5. ¿Qué problemas tienes en la lectura a primera vista?
6. ¿Memorizas una obra musical por repetición únicamente?

SISTEMATIZACIÓN METODOLÓGICA

Hoppenot (1991), una de las pioneras en "romper" con la tradición en la didáctica del instrumento, considera que la tradición formativa de los Conservatorios no lleva a soluciones lógicas para un músico que presenta problemas a la hora de interpretar porque no todos tienen instinto. Esto lleva a considerar que, precisamente por ello, solo pueden convertirse en músicos aplicando metodologías adecuadas a sus necesidades. De modo que esta propuesta partió de una estrategia de enseñanza centrada en el alumnado, como es la solución de problemas (RAJADELL, 2001), es decir, el problema como instrumento que permite analizar e interpretar una realidad conflictiva y que, por tanto, podrá resolverse gracias a su identificación.

Trabajo previo de la técnica instrumental

El principal punto de equilibrio del intérprete son los pies, de ahí la importancia de estos ejercicios: el músico que interpreta de pie tiende a realizar mínimos desplazamientos con ellos, mayor presión sobre uno u otro, por lo que es conveniente que, si esto último sucede, la separación entre los pies sea proporcional a la talla del músico (HOPPENOT, 1991). De esta zona, se pasó al calentamiento de las extremidades superiores, fundamental para que no se acumulen presiones innecesarias en dedos y muñecas. Además, se propuso la realización de sencillos movimientos de rotación de muñecas hacia derecha e izquierda; así como movimientos libres de dedos a distintas velocidades, al aire y percutidos sobre las piernas para poder notar si aplicamos demasiada presión con ellos. Todo esto fue útil para teatralizar la partitura antes de tocarla, puesto que lo que se expresa con canto y gesto corporal ayuda a comprender mucho mejor la partitura (CABRERA; ODENA; LLUNA, 2006).

El trabajo previo de calentamiento de la zona de la embocadura debía realizarse atendiendo especialmente a los músculos faciales, la lengua y el cuello.

El cómputo total de tiempo para todos estos ejercicios musculares fue de cinco a siete minutos. De modo que el docente estaba defendiendo una correcta posición de cabeza, hombros, brazos y piernas, puesto que solo así la respiración diafragmática oxigenaría bien los músculos,

los relajaría (ARREGUI, 2017) y contribuiría a un sonido relajado y una potente columna de aire. Además, de acuerdo con Ramos (2013), se consideró que unos ejercicios respiratorios eficaces podían llevarlos a reducir la ansiedad escénica.

Entonces, atendiendo a todo esto, el calentamiento en las clases de Clarinete debía caracterizarse por la realización de ejercicios con y sin Clarinete. Esta consideración partió de las opiniones de Brüser (1999, apud. CABRERA, 2009), de que un mal hábito de calentamiento repercutirá negativamente en la interpretación. Para el trabajo con y sin instrumento no solo adaptamos la tradición del calentamiento (escalas y terceras), sino que realizamos una adaptación de determinadas propuestas de Mansion (1947) y de Dennison y Dennison (1992) a las necesidades del clarinetista. En la Tabla 1, se recogen los ejercicios de respiración propuestos como complemento para el estudio en casa:

Objetivo	Desarrollo
Controlar la respiración y trabajar la dosificación del aliento	Una mano en la cadera, la otra sujetando un globo que hay que inflar en ocho pulsaciones de metrónomo (dos compases de 4/4), por ejemplo. Pero se puede ir alterando tanto la velocidad como el número de compases
Mostrar la importancia de los distintos tiempos respiratorios para la interpretación musical	Práctica de los tres tiempos de la respiración (Mansión, 1947): inspiración por un orificio nasal en ocho tiempos, retención en dos y espiración en diez. Una mano se localizará en la zona baja abdominal y la otra tapará el orificio nasal
Trabajar la "corporización" del proceso de inspiración y dotar de corporeidad al acto de espiración con el fraseo	Inspiración en tres tiempos desde posición de cuclillas hacia arriba, movimiento acompañado por el movimiento ascendente de los brazos, que estaban recogidos sobre las piernas
Mejorar la consciencia de la respiración diafragmática, haciéndola más natural para el alumnado	Sentados en una silla, con el cuerpo apoyado sobre las piernas, se realizan inspiraciones para tomar consciencia de la respiración diafragmática
Mejorar la consciencia de la respiración diafragmática, haciéndola más natural para el alumnado	En posición de firmes, se respira con la zona del diafragma tocando esta con una mano. Poco a poco, se va inclinando el cuerpo con cada respiración, sin perder el apoyo del dedo sobre el diafragma, para que la presión de la bajada sea en esa zona y no en el cuello. Lo mismo se realizaría, también, con el Clarinete

Tabla 1: Ejercicios respiratorios de estudio en casa. Fuente: Elaboración propia

Véanse algunos ejemplos desarrollados (Tabla 2):

Para la sonoridad de registros, digitaciones y articulaciones	
Objetivo	Dominar la sonoridad de los registros, digitaciones y articulaciones, desde Mi2 hasta Sol5
Propuesta de trabajo	Interpretación de la escala cromática, concentrándose en la igualación de los registros, en el control de la digitación, en el trabajo de distintas articulaciones (picado, ligado, cuatro picadas, cuatro ligadas, cuatro picadas-cuatro ligadas, dos picadas, dos ligadas, dos ligadas-dos picadas. Utilización del metrónomo con la indicación de negra a sesenta, que debe subir y no bajar, porque se trata de favorecer el control de registros y articulaciones, al tiempo que de controlar la columna del aire. Cuanto más lento, mejor debe dosificar su aliento el estudiante
Novedad	La novedad estribaba en la concepción: recurrir a una disminución del tiempo, en lugar de a una aceleración para mejorar la velocidad digital del instrumentista
Para el mantenimiento de la sonoridad en diferentes registros	
Objetivo	Mantener una buena sonoridad en los diferentes registros del Clarinete (grave, medio, agudo y sobreagudo) a partir de los intervalos de octava, controlando la respiración en cada uno de ellos

Tabla 2: Actividades de calentamiento. Fuente: Elaboración propia

Para el mantenimiento de la sonoridad en diferentes registros	
Propuesta de trabajo	Realizar ejercicios de notas largas con alternancia de octavas, novenas, décimas, undécimas y doceavas Cada una culminará en un disminuyendo a piano, reteniendo el sonido como si tuviese un calderón Se intentará mantener la sonoridad y la afinación, al tiempo que el control de la columna del aire, porque se contarán los segundos de duración (de calidad) con un cronómetro
Novedad	Se mejora la consciencia al contar los segundos reales que dura cada respiración
Para igualar la sonoridad de los registros	
Objetivo	Igualar la sonoridad en los diferentes registros del Clarinete con intervalos concretos (de segundas a séptimas) y control de la columna de aire
Propuesta de trabajo	Realizar ejercicios de intervalos de segundas hasta séptimas, pasando por todos los registros. Se trata de controlar la afinación y de concentrarse en una línea melódica imaginaria que representa la columna de aire que, con su prolongación, "une" cada registro. Para ello, se cierran los ojos para aumentar la concentración
Novedad	Posibilitaba un trabajo de la concentración, fundamental para la interpretación en público
Para las digitaciones en los diferentes registros	
Objetivo	Dominar las digitaciones de las diferentes tonalidades mayores y menores, en cuanto a posición e interválica, y la dosificación de la columna de aire en cada una de ellas
Propuesta de trabajo	Interpretar tonalidades del Círculo de Quintas en diferentes dinámicas y con diferentes articulaciones El metrónomo se iniciará lento (negra igual a cincuenta) para aumentar la velocidad Las escalas se irán enlazando con una respiración de dos pulsaciones entre ellas y, además, deben realizarse en una única respiración
Novedad	La posición del cuerpo: se estudiaba sentado para facilitar la consciencia en la zona abdominal y con los ojos cerrados para facilitar la concentración en el proceso digital y sonoro
Para igualar el movimiento manual	
Objetivo	Igualar la velocidad del movimiento de las manos durante la interpretación
Propuesta de trabajo	Realizar intervalos con las notas comprendidas entre Mi2-Si2, que implican el movimiento de la mano derecha; y con las notas comprendidas entre Do3-Fa3, que se realizan con la mano izquierda Trabajar con metrónomo con aumento y disminución de velocidades, porque la falta de control también se materializa con los tempos más lentos
Novedad	Trabajo simultáneo de los dedos de las dos manos, al tiempo que se calienta el tubo sonoro por cuerpos (inferior y superior)
Para igualar la sonoridad en la articulación picado	
Objetivo	Controlar el picado en sus diferentes formas gracias al control de la embocadura
Propuesta de trabajo	Realizar ejercicios de picado concentrándose en la embocadura y con distintas dinámicas Se realizarían ejercicios con aumento de las figuraciones: blancas, negras, corcheas y semicorcheas Siempre con el metrónomo y aumentando la velocidad
Novedad	Ninguna respecto al beneficio tradicionalmente atribuido al mismo
Para mejorar la afinación con el Piano	
Objetivo	Controlar la afinación con ayuda del refuerzo del Piano
Propuesta de trabajo	Realizar notas largas conjuntamente con el Piano, siempre tomando como referencia la afinación a 442hz
Novedad	Incorporación del pianista al aula para el trabajo de afinación
Para mejorar la calidad/claridad de las entradas	
Objetivo	Gesticular de forma clara para facilitar las entradas entre períodos de descanso de la obra
Propuesta de trabajo	Realizar ejercicios de movimientos con el instrumento para marcar las entradas de la obra Se limitarán a los compases finales de cada frase, porque lo que se pretende es lograr un acuerdo gestual para no tener que concentrar la mirada el uno en el otro, sino acostumbrarse a sentir el movimiento del compañero
Novedad	Incorporación del pianista al aula

Tabla 2: Actividades de calentamiento. Fuente: Elaboración propia

Pautas específicas para el análisis musical

Se dieron las siguientes indicaciones: señalar elementos parciales, pequeños aspectos armónicos que permitan comprender las sonoridades resultantes, señalar los efectos sonoros exigidos a través de la Armonía, señalar células, motivos, semifrases, frases, períodos y secciones... Se trata de relegar al olvido la tradición de interpretar por imitación, por repetición de lo realizado por el profesorado. Hoppenot (1991) habla de un sentido innato de la imitación, pero no todos poseen este y, lo que es más importante, no tienen por qué poseerlo. Así, las propuestas desarrolladas fueron (Tabla 3):

Para iniciar el análisis con la partitura clarinetística	
Objetivo	Descubrir células, motivos, frases y otras secciones de una obra del repertorio
Propuesta de trabajo	Comenzar la lectura de la obra mediante la lectura de notas, para detectar las frases y las células y motivos que las componen Se intenta buscar motivos similares en otras frases y, por tanto, cómo afecta esto al carácter resultante de unas y otras Se compara con la parte del Piano, para comprobar los papeles de cada instrumentista durante la interpretación de cada frase
Novedad	Se analiza desde la partitura de Clarinete y con las aportaciones del Piano, pero desde el aula instrumental y no de la asignatura de "Análisis"
Para reconocer estilos musicales	
Objetivo	Buscar elementos estilísticos del período y del compositor propuestos en el repertorio a interpretar
Propuesta de trabajo	Se inicia el trabajo con la partitura con la búsqueda de elementos musicales de distintos compositores
Novedad	Búsqueda de elementos musicales trabajados en la asignatura de "Historia de la Música" en la partitura de Clarinete y desde dicha aula

Tabla 3: Actividades de análisis para el aula. Fuente: Elaboración propia

La repentización

Se siguieron las siguientes indicaciones, que fueron a concretarse en las actividades incluidas en la Tabla 4: identificar tonalidad, modalidad y elementos característicos (alteraciones propias, posibles alteraciones accidentales) porque estas supondrán la preparación de unas digitaciones específicas para la interpretación; interpretar sobre el Clarinete, pero sin soplar, para familiarizarse con las digitaciones del fragmento; fijarse en las indicaciones de tempo y posibles cambios de compás -que no se pueda tocar no quiere decir que no se pueda cantar en voz baja para familiarizarse auditivamente con él- concentrarse en el pulso con la indicación de tempo prescrita y no recurrir al "pietrónomo" (marcar con el pie) porque debe demostrarse al tribunal que controlas internamente la música.

Para repentizar pequeños fragmentos de hasta 20 compases	
Objetivo	Realizar una correcta lectura musical, diferenciando compases y cambios de tempo, con combinaciones rítmicas de dificultad progresiva
Propuesta de trabajo	Se interpretan pequeños fragmentos con compases simples que van alternando cada poco tiempo con compases compuestos. Las figuraciones rítmicas son sencillas porque se trata de trabajar la alternancia de compases
Novedad	Los datos obtenidos en entrevistas al profesorado de otros centros han permitido conocer que no se practica en el aula y, por tanto, la simple incorporación de la repentización con determinados ejercicios ya supone una novedad en sí misma

Tabla 4: Actividades de repentización. Fuente: Elaboración propia

Para repentizar fragmentos atendiendo a la sonoridad	
Objetivo	Realizar una correcta lectura musical, fijándose en cuidar la sonoridad
Propuesta de trabajo	Se interpretan fragmentos atendiendo a la calidad sonora, a pesar de la dificultad rítmica que pueda haberse detectado En este caso, la atención se centra en la sonorización de las distintas frases musicales detectadas, además de a la importancia de cada motivo presente en ellas
Novedad	Los datos obtenidos en entrevistas al profesorado de otros centros han permitido conocer que no se practica en el aula y, por tanto, la simple incorporación de la repentización con determinados ejercicios ya supone una novedad en sí misma
Para repentizar delante de público	
Objetivo	Realizar una correcta lectura musical, diferenciando compases, cambios de tempo, fraseo y musicalidad
Propuesta de trabajo	Se interpretan fragmentos con los cambios de compases, de tempo y expresando la musicalidad adecuada Esto lo harían en la clase con otros compañeros delante; después, se pasaría a repentizar en el escenario, sin compañeros y, por último, se haría lo mismo en el escenario con compañeros
Novedad	El trabajo de la ansiedad escénica con público en el aula y compañeros en el escenario es la mayor novedad de la propuesta

Tabla 4: Actividades de repentización. Fuente: Elaboración propia

Cómo memorizar una obra en clase

Berrón, Balsera y Monreal (2016) han propuesto mecanismos para mejorar la capacidad memorística desde el aula de Lenguaje Musical. Aunque, desde el aula instrumental, se haya insistido en la importancia del trabajo memorístico (PERAL, 2006. Velásquez, 2010), a nivel investigador, no hay demasiada constancia de esto. Hoppenot (1991) defiende que no hay técnicas prefabricadas, pero que una clara concienciación física y psíquica posibilitaría la concentración para evitar sucumbir a los lapsus.

El miedo escénico

Cuando se interpreta en público se tiende a respirar con mayor dificultad, pudiendo tener esta una base psicológica y afectiva (HOPPENOT, 1991). Dados los datos obtenidos en entrevistas previas al alumnado, existe una clara relación con la forma de percibir cómo están actuando ante el público, con las reacciones que este pueda tener, que afectarían su autoestima como músico: es decir, la percepción valorativa que tienen de sí mismos como músicos (LOZANO, 2007). En el aula, se propusieron las siguientes actividades (Tabla 5):

Para reforzar el pensamiento positivo	
Objetivo	Trabajar con las potencialidades del alumnado para ganar consciencia y ofrecer un refuerzo positivo
Propuesta de trabajo	Se interpretan pequeños fragmentos con compases simples que van alternando cada poco tiempo con compases compuestos. Las figuraciones rítmicas son sencillas porque se trata de trabajar la alternancia de compases
Novedad	Se seguirían las ideas de Rojas (2009), que considera necesario crear un clima de aprendizaje positivo facilitador de relaciones fluidas y gratificantes durante el proceso de enseñanza/aprendizaje Se trata de centrar la "atención" del alumnado en aquello que piensa que interpreta correctamente para que mejore su autoconcepto como músico y, por tanto, esto pueda llevarle a mejorar su interpretación. Es una forma de "distraer" su atención de los pasajes que todavía no controla, para que no supongan una obsesión para él y el proceso de mejora pueda desarrollarse con normalidad
Para controlar el cuerpo antes de la actuación (clase)	
Objetivo	Controlar el movimiento corporal sin el instrumento

Tabla 5: Actividades destinadas a evitar el miedo escénico. Fuente: Elaboración propia

Para controlar el cuerpo antes de la actuación (clase)	
Propuesta de trabajo	Se realizan ejercicios de movimiento de manos, brazos, piernas, hombros, cuello y cabeza. Serán pequeños movimientos circulares a derecha e izquierda
Novedad	El calentamiento corporal previo a la actuación está ampliamente extendido (OROBIOGOICOECHEA, 2012), pero no así su recomendación de trabajo en el aula como rutina para que el alumnado se acostumbre a dicha práctica Se incorporó la exploración del espacio al tiempo que se realizaban los movimientos
Para controlar el cuerpo antes de la actuación (escenario)	
Objetivo	Controlar el movimiento corporal sin el instrumento en el escenario
Propuesta de trabajo	Se realizan ejercicios de movimiento de manos, brazos, piernas, hombros, cuello y cabeza. Serán pequeños movimientos circulares a derecha e izquierda Una vez realizados esos movimientos, se realizarán pequeños desplazamientos por el escenario moviendo los brazos, de forma relajada y a un tempo lento, con suavidad
Novedad	El calentamiento corporal previo a la actuación está ampliamente extendido (OROBIOGOICOECHEA, 2012), pero no así su recomendación de trabajo en el aula como rutina para que el alumnado se acostumbre a dicha práctica Se incorporó la exploración del espacio al tiempo que se realizaban los movimientos
Para promover la consciencia interpretativa	
Objetivo	Mejorar la consciencia en la interpretación en público a partir de grabaciones propias
Propuesta de trabajo	Se realizan grabaciones en audiciones de clase y en audiciones sobre el escenario Se realiza una reflexión posterior, centrada en señalar aspectos positivos de la interpretación realizada. Cuando se analizan grabaciones visuales, a lo anterior se añade el análisis de la disposición corporal, del posible temblor de manos, de la corrección en la disposición de muñecas y dedos, en el proceso respiratorio y el cuerpo durante el mismo
Novedad	Grabar en audio y vídeo para un posterior análisis que invite a la familiarización corporal y a la reflexión personal para promover mejoras desde las consideraciones del propio alumnado

Tabla 5: Actividades destinadas a evitar el miedo escénico. Fuente: Elaboración propia

Una práctica que resultó muy positiva fue la realización de audiciones de contacto con el público de forma progresiva. En primer lugar, trabajarían con compañeros en el aula instrumental, para familiarizarse con la presencia de personas extrañas que le escucharán, pero sin aplausos ni antes ni después. En segundo lugar, se incorporarían los aplausos de los compañeros, en el aula. Después, se iría a la sala de conciertos para ensayar en el escenario sin público; para, en cuarto lugar, incorporar público (compañeros del estudiante). Pero solo en el último paso podrían aplaudir. Tras la finalización de cada uno de los pasos comentados, se realizaba un momento de reflexión para comentar la sensación de comodidad o incomodidad ante la práctica desarrollada.

RESULTADOS

Resultados cuantitativos

Los datos obtenidos (previos y posteriores) se presentan en la Tabla 6:

Previos			
Preguntas	**Sí**	**No**	**A veces**
1. ¿Realizas algún ejercicio de respiración con el Clarinete y sin el Clarinete?	4	4	0
2. ¿Calientas con ejercicios de intervalos, arpegios o escalas cromáticas?	7	1	0
3. Al interpretar una obra en una audición, ¿te preocupan tu sonoridad, tu afinación, los problemas de memoria?	7	1	0

Tabla 6: Datos obtenidos en la intervención. Fuente: Elaboración propia

Previos			
Preguntas	**Sí**	**No**	**A veces**
4. ¿Analizas y estudias el estilo musical de las obras que interpretas?	8	0	0
5. ¿Tienes problemas en la lectura a primera vista?	8	0	0
6. ¿Memorizas una obra musical por repetición y con problemas?	8	0	0
			Posteriores
Preguntas	**Sí**	**No**	**A veces**
1. ¿Encuentras mejoría con los ejercicios de respiración con el Clarinete y sin el Clarinete?	8	0	0
2. ¿Realizas el calentamiento con ejercicios de intervalos, arpegios o escalas cromáticas?	8	0	0
3. Al interpretar una obra en una audición, ¿continúas preocupado por tu sonoridad, tu afinación, los problemas de memoria?	2	6	0
4. ¿Analizas y estudias el estilo musical de las obras que interpretas?	5	2	1
5. ¿Continúas con problemas en la lectura a primera vista?	8	0	0
6. ¿Has cambiado la forma de memorizar una obra musical por repetición y te sigue suponiendo un problema?	6	2	0

Tabla 6: Datos obtenidos en la intervención. Fuente: Elaboración propia

El 50% del alumnado participante realizaba ejercicios de respiración previos a la interpretación y el otro 50% no realizaba ningún ejercicio previo (pregunta uno). Posteriormente, se verá cómo la muestra no realizaba ejercicios de respiración adecuados al instrumento o desde el propio instrumento, como si se tratase de una gimnasia respiratoria de mantenimiento para el instrumentista.

En relación con la pregunta dos, el 87,5% del alumnado calentaba con los típicos ejercicios de repetición de la escala cromática, de intervalos de terceras y notas largas, brevemente, porque consideraban que el tubo sonoro ya estaría preparado; frente a un 12,5% que consideraba que no era necesario (quizá con una escala era suficiente).

Curiosamente, únicamente un 12,5% se mostraba suficientemente seguro con su interpretación en público, con el control de los aspectos más técnicos, expresivos, memorísticos y de concentración (pregunta tres). Frente al 87,5% que no terminaba de verse preparado.

Ante la forma de estudiar en casa centrada en el análisis de las obras (pregunta cuatro), se observó un dato contradictorio, ya que el 100% del alumnado completó esta cuestión del cuestionario afirmativamente; pero, durante sus entrevistas, plantearon cómo sus carencias de formación histórica y armónica generales los llevaron a no hacer este paso. De hecho, era en el aula donde el docente los tenía acostumbrados a escuchar su interpretación de la obra, que luego debían imitar.

Uno de los exámenes de la Prueba de Acceso está centrado en la repentización; así que, para ver si era necesario plantear propuestas didácticas relacionadas con ella, teníamos que incluir este interrogante en el cuestionario (pregunta cinco). De modo que pudimos comprobar que el 100% de la muestra presentaba problemas y carencias relacionados con la lectura a primera vista. Lo mismo sucedió con el proceso de memorización de las obras (pregunta seis): el 100% del alumnado consideró que memorizaba con dificultad y con el típico sistema de la repetición por pentagramas.

Los resultados cuantitativos obtenidos tras la aplicación de la propuesta metodológica muestran importantes cambios. La totalidad de la muestra que comenzó a realizar unos ejercicios de respiración, relajación y control corporal adecuados a sus necesidades clarinetísticas, encontró mejoría con esos ejercicios (pregunta uno).

A la hora del calentamiento (pregunta dos), los datos obtenidos muestran cómo el 100% del alumnado comenzó a realizar ejercicios específicos para ello, centrados en sus necesidades y carencias.

Respecto a la pregunta tres, el alumnado que se confesó todavía con las mismas preocupaciones se correspondió con un 25% de la muestra, frente a un 75% que fue consciente de su mejoría y de la reducción de sus preocupaciones ante la interpretación.

En cuanto a la pregunta cuatro, ofreció interesantes cambios respecto al momento previo a la intervención: un 62,5% reconoció haber cambiado su forma de comprender el estudio en casa, frente a un 25% que no observó cambios porque consideraba que ya estudiaba bien antes, y un tímido 12,5% que reconoció cambios ocasionales, en determinados bloques de estudio. Con todo, podemos sumar un 75% de la muestra que había realizado cambios en uno u otro sentido, opuesto al 25% que no presentó cambios por diversos motivos (consideraban que su estudio era realizado correctamente).

Los resultados cuantitativos obtenidos en la cuestión cinco, chocaron con los datos cualitativos posteriores: la totalidad de la muestra consideró que continuaban teniendo problemas de repentización.

Por último, la pregunta seis recoge el cambio en la forma de memorizar y sus posibles problemas durante ese proceso: el 75% frente al 25% supone un buen resultado, ya que demuestra que es mayor el porcentaje de alumnado que se ha visto influido positivamente por las implicaciones de trabajar sistemáticamente en el aula.

Resultados cualitativos

Estudiante 1

Previamente, se detectaron importantes problemas:

- Problemas de miedo a tocar en público: reacción llorosa e incómoda ante tal posibilidad.
- Temblores en las manos, mucha actividad corporal durante la interpretación, respiraciones cortas que desembocaban en una sonoridad escasa, sin volumen ni cuerpo que no se corresponde con la exigida en las partituras trabajadas.
- Incorrecta posición corporal: cabeza más agachada de lo normal, lo que impide que el Clarinete se mantenga en los 45º de inclinación recomendados.
- Constantes interrupciones durante la interpretación, no estaba acostumbrada a finalizar, aunque cometiese errores. Hacía preguntas interrumpiendo su propia interpretación.
- Se negaba a tocar en público, aunque ante los compañeros no se opone tan tajantemente.
- Los ensayos con el pianista acompañante se caracterizaban por las mismas reacciones que en clase.
- Sentía incomodidad ante la interpretación con mayor sonoridad. Le costaba ampliar la sonoridad en todos los registros.
- Se mostraba tensa al tocar en el escenario, a pesar de estar sola, aunque en seguida se mostraba más relajada cuando comprobaba que no había nadie.
- Mostraba mucha falta de concentración.

Después, se consiguieron los siguientes resultados:

- Menor rechazo ante la actuación en público. Se mostraba más cómoda actuando ante compañeros, aunque todavía no terminaba de encontrarse cómoda con otro tipo de público.
- Disminuyó relativamente el temblor de las manos y aumentó su capacidad respiratoria (levemente), lo que le permitió mejorar un poco la calidad de su columna de aire.
- A nivel de concentración, se avanzó, pero al actuar en público aún le costaba no estar pendiente del entorno.
- Continuó memorizando como inicialmente, a pesar de que se le habían comentado otras posibilidades. Tenía este mecanismo tan arraigado porque en otras materias lo seguía, que estaba costando mucho cambiarlo.
- Se comentaron las características de la actuación en público con naturalidad y comenzaron a reducirse los lloros, que anteriormente se producían con la sola mención de actuar en público.

Estudiante 2

Esta estudiante presentaba la siguiente situación de partida:

- No realizaba ejercicios de respiración con/sin instrumento en los supuestos minutos de calentamiento previo.
- Realizaba un calentamiento con ejercicios de intervalos y escala cromática, sin consciencia en su importancia o los motivos que llevan a un ejercicio u otro.
- Estaba preocupada por la calidad de su sonido y la calidad de su ejecución.
- Sus horas de estudio en casa eran lentas, fragmentadas.
- Intentaba ejecutar las obras acordes con el estilo, en este sentido, consideraba que no tenía problemas.
- Consideraba que no tenía demasiados problemas a la hora de repentizar, aunque los nervios sí podían alterarla.
- Su proceso de memorización consistía en tocar toda la obra y memorizar por fragmentos, de forma progresiva, con muchas repeticiones. Aunque intentaba evitar la interpretación de memoria porque se desconcentraba fácilmente.
- Era muy nerviosa y su movimiento de pies era constante, sobre todo cuando sabía que tenía que tocar en público. Esto le provocaba mucha tensión corporal que se manifestaba, además de en el movimiento constante de pies, en el temblor de las manos que se veía incapaz de controlar.
- Sus problemas de concentración le impedían mantener su mirada centrada en la partitura, lo que le provocaba pérdidas de fraseo y expresividad.

Los resultados obtenidos fueron:

- Mejora muy llamativa de la embocadura que supuso una reducción de pitidos.
- Repentizaba bastante mejor que al inicio, aunque seguía presentando ciertos fallos relacionados con el solfeo y con el tempo de las obras.
- La sonoridad mejoró, consiguiendo diferenciar los matices señalados. Estábamos ante un caso en el que su falta atencional repercutía en "olvidos" de los elementos analizados en clase, que sí comprendía pero que "olvidaba". Aunque, ciertamente, mejoró su concentración y, por extensión, su capacidad de memorización.
- El trabajo realizado con el metrónomo mostró las complicaciones a la hora de mantener la constancia del tempo. Se adaptó a sus necesidades y, de esta forma, se pudo observar una mejora en su interpretación rítmica.
- El trabajo en los registros agudo y sobreagudo mejoró, pero quedaba por consolidar la posición y superar la velocidad en dichos registros. Poco a poco se fue aumentando la velocidad y consiguió adaptarse, brevemente.
- Los problemas de picado, y el sonido gutural que reproducía cuando picaba, desaparecieron gracias a los ejercicios propuestos.
- Su columna de aire era mucho más potente, lo que repercutió en una mejora sonora, en un fraseo de mayor calidad.
- Su autocontrol corporal fue mejorando ostensiblemente, reduciéndose el temblor de los dedos de las manos.

Estudiante 3

Esta estudiante presentaba los siguientes problemas:

- No realizaba ejercicios de respiración en los minutos de calentamiento. Su calentamiento consistía en la interpretación de la escala cromática y de intervalos.
- Mantenía problemas en los pasajes difíciles de las obras, que le costaba controlar y tenía muchos errores.
- Le afectaba la presencia de público, sobre todo si hacían comentarios negativos.
- Afirmaba realizar un estudio inicial del compositor y su estilo, para interpretar más correctamente.
- Estudiaba las obras por secciones, repitiendo los pasajes difíciles e interpretando siempre a un tempo lento para controlar la obra (después, aumentaba la velocidad).
- Interpretaba las obras enteras antes de la audición para mantener la tensión hasta el final y acostumbrar sus músculos faciales, su respiración...
- La lectura a primera vista le suponía muchos problemas, sobre todo si se trabajaba con tonalidades con muchas alteraciones.

- Memorizaba las obras por repetición de fragmentos, para luego ejecutarla sin la partitura.
- Presentaba problemas de limpieza en los pasajes con figuraciones más complicadas, precipitación y falta de control en los planos sonoros.

Al final del trabajo realizado, la estudiante consiguió las siguientes mejoras:

- Mejoró las diversas articulaciones, aunque necesitaba trabajar más para que sonasen más claros los pasajes.
- A nivel de lectura rítmica, fue mejorando.
- Presentaba menos problemas con la lectura a primera vista.
- El trabajo con el metrónomo le supuso mejoras en el aumento de la velocidad.
- Ganó más seguridad en sí misma a la hora de interpretar de memoria y en público.
- Mejoró considerablemente la limpieza de sus pianos, su pronunciación de los picados y otras articulaciones, que eran más claras.
- Los registros agudo y sobreagudo también mejoraron, así como la digitación.
- Mejoró notablemente su capacidad respiratoria, aunque todavía se cansaba con rapidez y no mantenía la sonoridad demasiado tiempo.

Estudiante 4

Los problemas que se detectaron fueron:

- Realizaba ejercicios de calentamiento con y sin Clarinete.
- Sentía excesiva preocupación ante las audiciones, por si cometía errores con las notas o pitidos. Esto le provocaba una pérdida de control durante la interpretación.
- Estudiaba las obras completas y luego repasaba fragmentos complicados.
- Le preocupaba la velocidad de las obras porque los pasajes difíciles multiplicarían su dificultad.
- El trabajo de memorización lo realizaba por partes, para terminar con una suma de las partes.
- Mostraba problemas a la hora de aumentar el sonido, de diferenciar planos sonoros (fuerte-piano), de controlar las notas sobreagudas y de diferenciar articulaciones.
- No ponía trabas a la hora de participar en las audiciones, a pesar de su miedo y lo que le dificultaba la concentración.
- La lectura a primera vista presentaba muchas dificultades técnicas.
- Presentaba cierto temblor en los dedos cuando interpretaba las obras. Esa falta de control relacionada con los nervios debía mejorarse para que no afectase negativamente su interpretación.
- Los fuertes no estaban muy mantenidos, así como los pianos presentaban cortes. Esto se debía a problemas con la columna de aire, por tanto, con el proceso de respiración diafragmática.

Se consiguieron las siguientes mejorías:

- Hubo pequeñas mejorías en la calidad del sonido y por sus deseos de mejorar.
- Adquirió mayor seguridad en lo que tocaba, reduciéndose su miedo a ser juzgada por sus fallos durante la actuación.
- Se fue afianzando el trabajo del aumento de la velocidad.
- Mejoras en la repentización, aunque se mostraba menos segura con los pasajes complicados, recurriendo a una disminución de la velocidad.
- Aunque hubo cierta mejoría en la afinación, todavía quedaba mucho por hacer al respecto, puesto que todavía necesitaba acostumbrarse al trabajo de la afinación con el metrónomo.
- Las pérdidas de concentración ya no eran tan numerosas y los temblores en los dedos no eran tan pronunciados.
- Los cortes de fuerte-piano no eran tan frecuentes; aunque, quedaba trabajo por hacer en los diferentes registros.
- El control respiratorio mejoró.

Estudiante 5

Esta estudiante consideraba que tenía los siguientes problemas:

- Necesitaba mejorar la duración y fuerza de su columna de aire, como forma de ampliar la duración de la misma en las distintas frases.
- Realizaba ejercicios de calentamiento con escalas y notas largas.
- Las audiciones le preocupaban por si cometía errores debido a los nervios o a la falta de concentración en la partitura y más en las reacciones del público.
- Únicamente solfeaba las obras y atendía a las indicaciones de las partituras, sin realizar un estudio analítico del estilo, del compositor...
- Presentaba problemas de solfeo a la hora de repentizar.
- Tenía la costumbre de pararse cuando se equivocaba en algún pasaje.
- Su proceso de memorización consistía en repetir cada pasaje muchas veces.

Atendiendo a las propuestas citadas en epígrafes anteriores, se consiguió:

- Aumentar y controlar la velocidad.
- Las conversaciones sobre el miedo a quedarse en blanco cuando tocase en público de memoria no terminaron de reportar las mejoras esperadas, pero fue aumentando su confianza.
- Solfear en el aula supuso una disminución de malas lecturas rítmicas.
- Mejora en las articulaciones y control de las digitaciones.
- Importante mejora de la sonoridad y de la diferenciación de los planos sonoros con distintas dinámicas.
- Aumentaba y mantenía cambios de velocidad.

Estudiante 6

En el caso de esta estudiante, se detectaron los siguientes problemas:

- Miedo escénico.
- Dificultades para memorizar.
- Complicaciones para aumentar la velocidad por problemas de digitación y articulación.
- Columna de aire muy débil porque no terminaba de controlar el proceso de respiración diafragmática.
- Dificultades de lectura rítmica.
- Falta de consciencia en la importancia del Piano como instrumento acompañante y a la hora de la memorización de las obras.
- Sus problemas con la disposición de pies y la separación de las manos provocaron retrasos en otros aspectos técnicos.

Una vez terminado el período de intervención, la estudiante consiguió:

- Correcta asimilación de la posición corporal.
- Avances en el control del tempo gracias al uso del metrónomo. Consiguió aumentar la velocidad, controlando las articulaciones de una forma más clara.
- Controlaba mejor su sonoridad.
- Mejoró la repentización.
- Aunque más desarrollada que al principio, la concentración debía mejorarse para facilitar el proceso de memorización de las obras.

Estudiante 7

Estamos ante un caso bastante especial porque este estudiante no tenía mucho tiempo de estudio en casa, debido a que compatibilizaba los estudios musicales con otros. Presentaba los siguientes problemas:

- Incorrecta posición corporal (manos, pies y cabeza), sobre todo su mano derecha, que es la que debía ser más fuerte porque controla el peso del Clarinete.
- Le afectaban especialmente las audiciones, pero claramente debido a su falta de confianza por su limitación de horas de estudio, que le hacían no verse demasiado preparado para interpretar en público.
- Necesitaba trabajar el control de su respiración y la potenciación de la misma, puesto que tenía la costumbre de respirar cada dos compases.
- Le costaba distinguir las figuraciones, los compases y la entonación durante la repentización.
- Dificultades a la hora de articular los picados durante los agudos y sobreagudos.

Partiendo de su especial situación, los resultados obtenidos hablaban de:

- Mejora considerable en el control respiratorio.
- Mejora de su organización del tiempo de estudio al realizar calentamientos estructurados.
- Mantenía problemas de interpretación, pero se mostraba más seguro y repetía menos cuando se equivocaba.
- Seguía sin ser capaz de memorizar las obras.
- Su posición corporal fue mejorando paulatinamente.
- Fue reduciendo las paradas cuando se equivocaba, gracias al refuerzo realizado con el Análisis.

Estudiante 8

El último caso es un estudiante que faltaba mucho a clase y que no tenía suficiente tiempo para estudiar. Se partió de los siguientes problemas detectados:

- Presentaba problemas técnicos relacionados con las articulaciones.
- Falta de control de los diferentes registros.
- Importantes problemas con la afinación.
- Dificultades para el control de la sonoridad atendiendo a los matices y dinámicas exigidas.
- Dificultades rítmicas que quedaban más patentes durante la repentización.
- Necesitaba mejorar su forma de estudiar en casa.
- Falta de control de los tempos.
- La posición de pie no terminaba de ser la correcta, hecho que provocaba sus problemas a la hora de respirar, de potenciar su columna de aire.

Se consiguieron los siguientes avances:

- La lectura a primera vista produjo buenos resultados, pero si el control respiratorio y de embocadura hubiese sido mejor, los resultados habrían sido excelentes.
- Los nervios ante la actuación en público fueron mínimos.
- La adaptación de las digitaciones por problemas físicos permitió una mayor agilidad.
- Mejora de la respiración, lo que supuso un sonido de mayor calidad.
- Disminuyó la pérdida de aire de la embocadura.
- Va mejorando su trabajo conjunto con la pianista acompañante, aunque todavía quedaba mucho a la hora de empastar.
- Ha logrado aumentar la velocidad a la hora de leer a primera vista y controla mejor los pasajes complicados, muestra mayor soltura.

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Las propuestas desarrolladas para controlar la embocadura, la digitación, la respiración y la postura corporal permitieron al alumnado demostrar en la Prueba de Acceso su capacidad técnica, su sonoridad y su expresividad.

La propuesta de actividades con el pianista permitió mejorar la interpretación conjunta, potenciando las capacidades interpretativas del Clarinete al consensuarse la interpretación. Así, la interpretación pasa a ser un documento razonado y comprendido.

Los resultados con la muestra trabajada han demostrado que el alumnado que aprende a trabajar su concentración, mejorando esta, es menos consciente a los estímulos externos y, de esta manera, controla más su interpretación en público. Si se comprende lo que se toca, se es consciente del cuerpo, de la respiración cuando se interpreta, se podrá hacer con más seguridad y, por tanto, no se sufrirá miedo escénico. Sobre esto, dentro y fuera de nuestras fronteras, se ha escrito mucho (HERRERA; MANJÓN; QUILES, 2015. ZARZA-ALZUGARAY; CASANOVA-LÓPEZ; ROBLES-RUBIO, 2016), aunque aquí las actividades propuestas para controlar el miedo escénico partieron de las recomendaciones del especialista en tratamiento para la ansiedad y el miedo escénico, el Dr. Guillermo Dalia (2009): deben realizarse una serie de ejercicios todos los días para poder superarlo progresivamente. Los resultados obtenidos mostraron que, en los casos de músicos sin tanta experiencia bandística (la práctica de la repentización en las bandas posibilita una mayor soltura que en aquellos que no forman parte de ninguna), se sintieron más seguros ante la repentización.

En cuanto a la memorización, aunque el trabajo memorístico está muy trabajado y estudiado (MARÍN, 2004), por ejemplo, en estudiantes de Piano (CUARTERO; PAYRI, 2010. HERRERA; CREMADES, 2012), no se han encontrado referencias para el Clarinete.

El alumnado participante en esta experiencia, las experiencias recogidas en otros centros gracias a la observación y al diálogo con otros colegas de etapa formativa, los datos aportados por el alumnado aspirante a Grado Superior y los obtenidos en su primer año, y el profesorado de Superior, han demostrado la efectividad de estas actividades sistematizadas. Se estructura con ellas una metodología que se caracteriza por responder a las exigencias legales del Grado Profesional, al tiempo que a las determinadas por la Prueba de Acceso a Grado Superior.

Como conclusiones, pueden extraerse varias. En primer lugar, el alumnado de Tercer Ciclo de Enseñanzas Profesionales de Música se enfrenta a multitud de problemas derivados de la casuística de la Prueba de Acceso a Grado Superior. Ante esto, la metodología propuesta ha respondido a las exigencias de la etapa y de la Prueba de Acceso: los resultados conseguidos han mostrado que el alumnado ha adquirido mayor seguridad en cada una de las partes que conforman el examen de acceso a Superior, pero sin perder de vista los objetivos y contenidos propios de Enseñanzas Profesionales.

En segundo lugar, el trabajo sistematizado de repentización, memorización y actuación en público contribuye a mejorar su autoconcepto con el Clarinete y su autopercepción ante la interpretación instrumental. El trabajo del Análisis desde las propias obras de Clarinete permite reforzar el desarrollado en esta asignatura colectiva, además de que mejora su interpretación al ganarse en consciencia acerca de los mecanismos característicos de la composición musical.

Finalmente, se posibilita que el alumnado cuente con recursos para continuar y profundizar el trabajo en casa, algo especialmente relevante para garantizar una continuidad al proceso iniciado en el aula. Una de las características de la metodología presentada es que parte de la constructividad y de la significatividad de los aprendizajes trabajados; de manera que, en casa el alumnado se sentirá capacitado para profundizar en dicho trabajo porque lo entenderá, lo considerará útil para su formación y relevante para su proceso madurativo clarinetístico.

Referencias

ARREGUI, Arantxa. El arte de la respiración. Lugar de publicación: Blogspot de Arantxa Arregui, 2017. Disponible en: http://www.arantxaarregui.com/pdfs/libro1.pdf. Acceso el: 20 sep. 2018.

BERRÓN, Elena; BALSERA, Francisco; MONREAL, Inés María. Desarrollo de la memoria en la asignatura de Lenguaje Musical. *Revista Electrónica de LEEME*, Valencia, n. 38, p. 17-35, dic. 2016.

CABRERA, Leticia. El calentamiento como propuesta didáctica para 1er. curso de Enseñanzas Profesionales en la especialidad de Clarinete. *Revista Digital Ciencia y Didáctica*, Jaén, n. 27, p. 32-41, oct. 2009.

CABRERA, Leticia; ODENA, Óscar; LLUNA, Joan Enric. Teatralizar la partitura para aprender mejor. *Eufonía: Didáctica de la Música*, Barcelona, n. 36, p. 113-123, en 2006.

CUARTERO, Marta; PAYRI, Blas. Tipos de memoria, aptitudes y estrategias en el proceso de memorización de estudiantes de Piano. *Revista Electrónica de LEEME*, Valencia, n. 26, p. 32-54, dic. 2010.

DALIA, Guillermo. *Cómo superar la ansiedad escénica*. Madrid: Mundimúsica ediciones, 2009.

DENNISON, Paul; DENNISON, Gail. *Brain Gym*. Ventura, CA: Edu Kinesthetics, 1992.

HERRERA, Lucía; MANJÓN, Guillermo Jorge; QUILES, Oswaldo Lorenzo. Ansiedad escénica musical en alumnos de Flauta Travesera de Conservatorio. *Revista Mexicana de Psicología*, Distrito Federal, v. 32, n. 2, p. 169-181, jul. 2015.

HERRERA, Miriam; CREMADES, Roberto. Estrategias de memorización de la partitura musical en estudiantes de piano del estado de Chihuahua. *Revista de Investigación Educativa de la REDIECH*, n. 4, p. 31-41, abr. 2012.

HOPPENOT, Dominique. *El Violín interior*. Madrid: Real Musical, 1991.

LOZANO, José. *Bases psicológicas y diseño curricular para el Grado Elemental de Música*. Valencia: Universidad de Valencia, 2007.

MANSION, Madeleine. *El estudio del canto*. Buenos Aires: Ricordi, 1947.

MARÍN, Juan Francisco. La Memoria: introducción a la memoria musical. *Música y Educación*, n. 60, p. 15-36, oct. 2004.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL. *Decreto de 15 de junio de 1942 sobre organización de los Conservatorios de Música y Declamación*. BOE (04/07/1942), nº 185, pp. 4838-4840, 1942.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA. *Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación*. BOE (20/01/2006), nº18, referencia 1221, pp. 2853-2900, 2006.

OROBIOGOICOECHEA, Elena. *La presencia escénica en el intérprete musical: un estudio de caso*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2012.

PERAL, Sara. La memoria musical en la interpretación pianística. *Resonancias*, n. 2, p. 36-43, dic. 2006.

RAJADELL, Nuria. "Los procesos formativos en el aula: estrategias de enseñanza-aprendizaje". En Félix Sepúlveda; Nuria Rajadell (Coords.), *Didáctica general para psicopedagogos* (p. 465-525). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2001.

RAMOS, Pablo. La validez y la eficacia de los ejercicios respiratorios para reducir la ansiedad escénica en el aula de música. *Revista Internacional de Educación Musical*, n. 1, p. 23-30, jul. 2013.

ROJAS, Margarita. *Guía de métodos y técnicas didácticas*. Lugar de publicación: Junta de Andalucía, 2009. Disponible en: http://www.juntadeandalucia.es/. Acceso el: 20 sep. 2018.

VELÁSQUEZ, Yesid Humberto. *Propuesta de ejercicios para el desarrollo de la memoria musical en la formación de guitarristas*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2010.

ZARZA-ALZUGARAY, Francisco Javier; CASANOVA-LÓPEZ, Óscar; ROBLES-RUBIO, José Elías. Relación entre ansiedad escénica, perfeccionismo y calificaciones en estudiantes del Título Superior de Música. *REIDOCREA*, n.5, p. 16-21, feb. 2016.

Francisco Joaquín Garres Pérez es Profesor de Clarinete en el Conservatorio Profesional de Música Francisco Casanovas de Torrevieja, España. Es miembro del Grupo de Investigación en Didácticas Específicas de la Universidad Católica de Murcia. E-mail: garresperez@hotmail.com

María del Mar Bernabé Villodre es Profesora Titular del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Facultad de Educación de la Universidad de Valencia, España. Es Musicoterapeuta y profesora de música. Miembro del Grupo de Investigación Cuerpo, Movimiento, Música y Prácticas Curriculares (COS). E-mail: maria.mar.bernabe@uv.es